

Е.Ю. ШЕР

(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1 (Кюхельбекер В.К.)
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА В РОМАНЕ В.К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА «ПОСЛЕДНИЙ КОЛОННА»

Аннотация. В статье прослеживается, как пространственно-временная организация и богатый ассоциативный фон формируют художественный образ мира, как знаки и символы культуры, библейский контекст и подтекст способствуют раскрытию сложного, противоречивого характера героя

Ключевые слова: Кюхельбекер, роман, эпистолярный роман, «Последний Колонна», пространственно-временная организация, художественный мир.

Хронотоп в литературе, как и субъектная организация, имеет, в первую очередь, жанровое значение¹. Соответственно жанровой спецификой того или иного произведения определяется и выбор специальных художественных приемов создания пространственно-временного образа мира.

По определению М.М. Бахтина, временные и пространственные отношения в литературе всегда неразрывно связаны и взаимно обусловлены: «Время ... сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется. <...> Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»². Это единство предназначено служить всестороннему и всеобъемлющему анализу художественного мира произведения. Для того чтобы полностью понять ценностный смысл, заложенный в хронотопе романа В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна», нам предстоит последовательно соотнести две части романа.

В первую очередь, следует отметить, что в I части романа автором создается обширный пространственный план, при этом акцентируется ощущение динамики, движения. Герои Кюхельбекера постоянно перемещаются на большие расстояния: первое свое письмо Юрий Пронский посылает из Ниццы, где он «поправляет здоровье» и где происходит его первая встреча с Колонной (письмо 1). Второе свое

¹ См. об этом, напр.: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975; *Лейдерман Н.Л.* Теория литературы (вводный курс): учеб.-метод. пособие для студ. фак. русск. яз. и лит. Екатеринбург: АМБ, 2004. и др.

² *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 235.

письмо он отправляет уже из Рима, далее – Дрезден (откуда пишут слуга Пронского (письмо 3) и Колонна (письмо 4)), Санкт–Петербург (письмо 6 – Надежды Горич, рассказывающей о приезде друзей в Россию своей воспитательнице), и завершается действие известием Колонны о предстоящей поездке в Малороссию к большой матери Пронского: «... еду с ним; один здесь не останусь» [543³]. Из письма Колонны мы узнаем о «возвращении» Филиппо Малатеста из Неаполя в Рим, Фра Паоло также перемещается: из Рима (письмо 5) в Рончингионе (письмо 8). Пространство передвижения героев Кюхельбекера – это пространство их «реального» бытия.

Нам представляется неслучайной, а потому немаловажной соотнесенность протекающего действия и соответствующей ему географической точки. Знакомство с Джиованни Колонной происходит в Италии (Ницца⁴, Рим), откуда пишет первые два письма Юрий Пронский. Первое письмо самого Колонны с описанием страшного пророчества, произнесенного над ним Агасвером, приходит из Германии (Дрезден). Затем действие перемещается в столичную Россию (Санкт–Петербург) и далее – в Малороссию (село Прелево).

Италия в восприятии Кюхельбекера, как и всего поколения XIX века, предстает как колыбель искусства, культуры, воплощением духовного начала, духовности – «вдохновения и прелести». Он находит высшее искусство лишь там, где изображено «прелестное», то есть (в понимании Кюхельбекера) красота и гармоничность мира. Не случайно в роман введена целая серия имен итальянских мастеров, «старинных *питомцев* искусства, *соотечественников* красоты и вдохновения»⁵ [527]: Рафаэль Санти, Корреджио, Тассо, Сальватор Роза, Микель Анджело. Еще в 1820–1821 годах, излагая при описании Дрезденской картинной галереи мысли о красотах и недостатках великих художников, Кюхельбекер четко обозначает свою эстетическую позицию⁶. Он требует от художника соединения «прелести» и «вдохновения», то есть выражения его восторга, пафоса, страсти, иными словами – его отношения к изображаемому. Предъявляемому требованию

³ Здесь и далее цит. по: *Кюхельбекер В.К. Последний Колонна // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи.* Л.: Наука, 1979 (с указанием страницы в тексте статьи).

⁴ В периоды с 1388 по 1731 гг. и с 1814 (после отречения Наполеона Бонапарта) по 1860 гг. (до заключения Туринского договора с Наполеоном III) Ницца принадлежала Италии.

⁵ Здесь и далее в цитатах курсив наш. – Е.Ш.

⁶ См. об этом, напр.: *Архитова А.В.* В.К. Кюхельбекер о живописи // *Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XIX века*: сб. науч. тр. Л.: Наука, 1988. С. 66–83.

«соединять поэзию с искусством», по мнению писателя, никто не отвечает так, как художники итальянской школы: одни только «лучшие живописцы лучшего времени Италии постигали и чувствовали совершенство», то есть «в ... совершенстве» соединяли «чувство и воображение, обдуманность и плод вдохновения – идеал с правильностью и красотой рисовки, анатомии, размеров, перспективы и свежестью красок...»⁷. Так, образ Италии становится знаком некоего насыщенного культурного фона, обогащенного многовековым наследием. Находясь в Ницце (курортном городе Италии), Пронский жалуется другу: «... я в Италии и не в Италии. Здесь, в Ницце, пожалуй, проживешь сто лет – и ни однажды не почувствуешь нужды в итальянском языке: здесь ... выходцы из всех стран Европы, только итальянцев почти не видишь...» [519]. Однако Пронского, юношу «восторженного и чистого», Италия покорила не экзотичностью и красотой своих видов, не своеобразием национального колорита: «Мы с тобой видели в Крыму, в Адрианополе, в Грузии небо ничуть не хуже итальянского, а гранатовые рощи, сто верст южнее Тифлиса, стоят здешних лимоновых и померанцевых» [519]. Герой, несомненно, ощущает неуловимое очарование самого итальянского духа, создающего стране некий романтический ореол: «Все же скажу откровенно: и мое сердце бьется сильнее при мысли, что я в Италии» [519]. Здесь же, в Ницце, мы узнаем о Колонне, что он – «живописец из Рима». Так предуготовливается появление в романе образа Рима, хранителя древней культуры и духовности. Рим становится в романе Кюхельбекера своеобразным средоточием, центром схождения всех культурных планов: не только изобразительное искусство, но и архитектура, и историческое наследие. Здесь Пронский посещает выставку картин в Академии, бродит «из Ватикана в Колисей, из Колисея в собор св. Петра, оттуда в Кампо-Вакчино, в Кампидольо, в виллу Боргезе и – пересказать не успею – куда» [521]. Именно здесь короткая случайная встреча Пронского с Колонной, произошедшая в Ницце, разворачивается в знакомство и дружбу.

Сам город производит на Пронского двойственное, неоднозначное впечатление: «... ворочусь в Петербург и стану вам рассказывать о вечном Риме подробно, ясно, отчетливо; между тем Рим, хаос величия и нищеты, кладбище славы, оставляю не без сожаления» [521]. Очень близок восприятию Рима Ю. Пронским оказывается созданный Н.В. Гоголем образ «вечного города» в «Риме» (1842). Наряду с обрисовкой картин обнищания и разрушения, предстающих при «созерца-

⁷ Кюхельбекер В.К. Путешествие // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 35.

нии памятников заживо умирающей нации», Гоголь воспеваает ее величие духа и богатство духовного наследия (прежде всего искусство и архитектуру), заставляющие героя забыть «и себя, и красоту Аннуцянты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете»⁸. И князь у Гоголя, и Пронский у Кюхельбекера явственно ощущают «какое-то таинственное значение в слове “вечный Рим”»⁹, противопоставляя его конкретному городу с конкретными бытовыми реалиями.

Вспомним, что еще в «Европейских письмах» 1820-го года Кюхельбекер обращался к образу «первого города в свете», «пережившего красу свою и славу» «посреди общего разрушения»: «И я в Риме, в бессмертном Риме! Все пережил он перевороты, все возрасты племен, обитавших в Гесперии. Ни галлы, ни Катилина, ни Спартак, ни Серторий, ни ужасные сыны его Сулла и Марий, ни первые триумвиры, ни вторые не могли его стереть с лица земного. <...> ...Рим пребывал неколебим... <...> События следуют за событиями, города разрушаются, целые народы исчезают с земли, лицо нашего мира переменилось. Рим и поныне утратил только часть своего блеска, не утратил своей славы и *стоит посреди Европы*, как старец, переживший всех своих современников и потомков, *как тот Вечный Иудей*¹⁰, которому, по преданию, определено быть свидетелем всех веков и современником всех поколений»¹¹.

Таким образом, Рим перестает быть лишь географической точкой на карте Италии – хронотоп как бы размыкается в вечность, вбирая в себя очень большой культурный план. Погружаясь в бездну памяти эпох и событий, сосредоточенных, материализованных в одном месте, Пронский признается своему другу: «... теперь в моей голове *все смешано, все сбито*: века древние, средние, наш, церкви и виллы, Наполеон и папы, капуцины и цесари, Пульчинелло и Катон Утический, конфетти и развалины, и сто других предметов, сходных и несходных между собою, так и рвутся под перо мое» [521].

Если Италия становится символом подлинного, проверенного временем, «вечного» искусства, культуры, то Германия предстает в романе Кюхельбекера в несколько ином ракурсе. А именно как страна – колыбель философской мысли. Истинными представителями

⁸ Гоголь Н.В. Рим // Гоголь Н.В. Собр. худож. произв. : в 5 т. М. : Изд-во АН СССР, 1959. Т. 3. С. 303, 322.

⁹ Там же. С. 303.

¹⁰ Имеется в виду Агасфер, образ которого чрезвычайно интересовал Кюхельбекера, как видим, уже в 20-е годы XIX века.

¹¹ Кюхельбекер В.К. Европейские письма // Кюхельбекер В.К. Сочинения. Л. : Худож. лит., 1989. С. 309, 311.

этой нации по воле автора являются не писатели и художники, которыми Германия, безусловно, может гордиться, а создатели немецкой классической философии, оказавшие влияние на всю русскую общественно-литературную мысль первой половины XIX века: Гегель, Фихте, Кант, Фейербах и в первую очередь – Шеллинг. Не случайно именно Пронскому, носителю русского сознания, представителю молодого поколения, принадлежит в письме Колонны характеристика немцев: «Люблю вас, господа немцы! Между вами родился Шеллинг, величайший умствователь нашего времени; ни в какой земле, ни у одного народа просвещение не распространялось так на все состояния и звания, как в Германии, а между тем вы не отказались ни от одной глупости, какую когда-нибудь тешили и бывали приводимы в содрогание ваши прабабушки» [531]. Германия, породившая передовые философские идеи и вместе с тем не утратившая средневековых суеверий, как нельзя лучше соответствовала судьбоносной встрече Колонны с мистическим стариком Агасвером – «Вечным Иудеем», вселившим своим предсказанием не только сомнения в душу Колонны, но и опасения в душу Фра Паоло. А потому именно в Германии, амбивалентно сочетающей трезвый ум, философскую глубину мышления, с одной стороны, и бытовое сознание, подверженное суеверным страхам, – с другой, неотвратимо начинает звучать вопрос о предопределении и личной воле человека, вершащего свою судьбу, впервые ясно обозначившись после встречи с дрезденским предсказателем – Агасвером-Грауманном.

В этом ряду Россия предстает как страна безграничных пространств и, как следствие, неизведанных возможностей, таящихся, скрытых до поры до времени. Не случайно Дживанни Колонна, размышляя о специфике национальных характеров (например, в письме 4, уже цитированном выше), отмечает одну существенную отличительную черту русского характера: не отвердевший, не зашорившийся в ходе своего формирования, он не является выразителем какой-то одной только идеи, как, например, с его точки зрения, английский или немецкий характеры. Следовательно, каждый человек в этой стране имеет возможность реализоваться по-своему, вероятны совершенно разные варианты.

В то же время удаление от центра (столицы) села Прелева (что в Малороссии) словно бы снимает ограничения, накладываемые на человека предрассудками света, существующими приличиями, заведенным порядком, предоставляя возможность свободного самопроявления. В черновом варианте «Последнего Колонны» Кюхельбекер записал о малороссиянах: «В этом народе полуязыческом есть еще сильные

страсти, которые из душ европейских сгладила прозаическая расчетливость»¹². Кюхельбекер, таким образом, помещает своего героя в родственную («Малороссияне мстительны, вспыльчивы, скрытны: все эти пороки, плод полуденной крови, сблизают их со мною»¹³, – говорит Колонна), но в то же время освобожденную от условностей света атмосферу. Так, по нашему мнению, создаются наиболее оптимальные условия для решения заявленного вопроса о свободе воли личности: герой свободен от давления извне, волен сделать свой выбор, и только от этого выбора зависит его дальнейшая судьба.

Для эпистолярного жанра характерна, как известно, обращенность в прошлое: письмо как форма речевого общения предполагает повествование об уже случившемся, произошедшем, осмысление и оценку (иногда переоценку) ситуаций, событий, лиц. «Последний Колонна» не составляет исключения. Однако роману В.К. Кюхельбекера свойственна направленность и устремленность в будущее, что усиливает динамичность сюжета, побуждая читателя с напряженным вниманием ожидать еще не произошедшего. Для героев романа перемещения в пространстве одновременно оказываются и перемещениями во времени, чреватыми новыми событиями. Так, Юрий Пронский в своих письмах постоянно обозначает вектор своего предстоящего движения. В первом письме к Владимиру Горичу он говорит о намерении «провести масленицу» в Риме, «а потом назад, на святую Русь». Во втором письме сообщает другу о некотором изменении планов: «Следующее письмо ты получишь из Германии, вероятно из Мюнхена или Дрездена». Джиованни Колонна из Дрездена извещает Филиппо Малатеста о грядущем путешествии с Юрием Пронским в «холодное его отечество», а в конце письма 9, как мы уже отмечали, речь идет о предстоящей дороге в Малороссию, в родовое имение Пронского, где Колонна определится с выбором, который вскоре обернется трагическими для всех главных героев романа событиями.

Следует оговорить, что внешнему движению героев соответствует и «реальное» время. При этом эпистолярное, фабульное время полностью совпадает со временем написания Кюхельбекером романа: первое письмо Юрия Пронского (письмо 1) имеет совершенно точную, конкретно-историческую помету: «Ницца в конце января 183. года» [519].

Р.В. Иезуитова, описывая романтическое движение конца 1820–1830-х годов, особо выделяет усиливающееся внимание литературы к

¹² Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 767.

¹³ Там же.

реальности: «Включение конкретной действительности в сферу эстетического внимания романтиков, ее художественное воспроизведение в литературном творчестве находит выражение в большем внимании к фактам живой, реальной жизни, в стремлении понять процессы, характерные для современности». По мысли исследовательницы, именно «сближение с действительность» обусловило строгую хронологическую приуроченность произведений на современную тему, действие которых «протекает в настоящее время, либо отнесено к недалекому прошлому, еще не ощущаемому в историческом плане»¹⁴. Теперь литература полна примет времени, намеков, а вымышленные романтические персонажи живут на реально существующих улицах реально существующих городов: «В литературу широким потоком влился материал, взятый прямо с “натуры”, добытый наблюдением, что придавало ей неповторимую атмосферу времени»¹⁵.

Совершенно очевидно, что В.К. Кюхельбекер осмыслил свой роман, над которым он работал свыше 10 лет, как роман современный, как роман о герое времени, отвечающий насущным проблемам эпохи.

Действие I части укладывается в 10 месяцев (первое письмо датировано концом января, девятое – ноябрем), на протяжении которых мы, фактически, лишь знакомимся с Джиованни Колонной, все более и более погружаясь в первоначальное знание о нем (двигаясь «по спирали» вовнутрь). Полученные о нем знания основываются, главным образом, на описаниях событий в жизни героя и его поступков. Отсутствие динамики, развития характера главного героя в I части романа восполняется стремительностью внешнего действия. События, происходящие с героями на протяжении этих десяти с небольшим месяцев, – это «внешние» действия «внутренней направленности». Событийный ряд служит раскрытию внутреннего мира Колонны, который в тех или иных ситуациях освещается с разных сторон. В силу сложности и противоречивости характера Колонны героям нужно время, чтобы осмыслить и понять, а если не понять, то хотя бы составить свое представление, мнение о «загадке» Колонны. Например, Юрию Пронскому понадобилось три месяца для преодоления «невольного трепета», вызванного его «мучительным», «зловещим» сном, каким-то таинственным образом связанным с его новым другом, и возникающего всякий раз при встрече с Колонной.

¹⁴ *Иезутова Р.В.* Пути развития русской романтической повести // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л.: Наука, 1973. С. 88.

¹⁵ Там же.

Особенность художественного мира, представленного Кюхельбекером в I части романа «Последний Колонна», заключается в его двуплановости. Сквозь один план просматривается другой план. Легенда «притча» об Агасвере, рассказанная Фра Паоло в письме к Джиованни Колонна и самый образ Грауманна, который в романе выступает как воплощение «Вечного Иудея», вводят в роман библейский контекст, размыкая тем самым время в вечность, пространство – в безграничность: «Время странствования господа нашего на земле», «Мессия пришел в мир», «И с той поры странствует иудей из царства в царство, из столетия в столетие» [535]. Именно Агасвер (Грауманн, «серый человек» как персонаж романа) соединяет два его плана: план вневременной (вечность) и план настоящего времени («реального» бытия героев).

Итак, в I части романа В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна» воссоздается грандиозный образ мира, чрезвычайно насыщенный в культурном плане. Именно такой образ мира необходим для постановки центральных философских вопросов времени: о «сущности человеческой свободы» (Шеллинг), границах и масштабе этой свободы, ответственности личности за свой нравственный выбор, которые на протяжении всего XIX века будут решать сначала романтики, потом реалисты, начиная с Пушкина и Лермонтова и далее, особенно напряженно, автор великого пятикнижия – Достоевский.

Задумывая «Последнего Колонну» как роман о герое своего времени, о чем свидетельствует совершенно четкие введенные в текст датировки, как начала действия («конец января 183. года»), так и времени создания произведения («роман в двух частях 1832 и 1843 гг.»), Кюхельбекер, тем самым, реализует назревшую во всей русской литературе 30-х годов XIX века (и столь чутко им уловленную) потребность «узнать человека – страсти, слабости, душу человеческую», дать «анализ души человеческой».

Изменение во II части «Последнего Колонны» субъектной организации неминусом должно было сказаться и на всем художественном мире романа. Так и случилось: II часть характеризуется (по сравнению с I) сосредоточением, уплотнением времени и пространства, способствующим более интенсивному постижению образа человека (явление, которое М.М. Бахтин назвал «особым сгущением примет времени на определенных участках пространства»¹⁶). Сюжетные события только тогда «конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью», когда хронотоп, в котором как раз «завязываются и развязываются

¹⁶ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 399.

основные сюжетные узлы»¹⁷, полностью раскрывает свой ценностный смысл.

И время, и пространство во II части романа В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна» (в сравнении с I частью) становятся предельно сконцентрированными – 2 месяца в селе Прелево. Масштабность окружающего мира, воссозданного в первой части (вся Европа и Петербург), сужается до пределов небольшого села. Тихое, замкнутое пространство жизни автору позволяет развернуть внутренний конфликт. Исключая из повествования действие «внешнее», В.К. Кюхельбекер тем самым сосредоточивает внимание на важности драмы, разыгрывающейся в душе героя, к которой, так или иначе, оказываются причастны и другие персонажи романа. Этой же сменой авторских акцентов обусловлена и замена писем, предполагающих обращенность к другому, записями из дневника – документа самопознания, самовыражения личности. Однако динамизм повествования не утрачивается, он лишь обретает иную природу. Если в первой части романа письма (всего 9) датируются с интервалом в несколько месяцев, то во второй части и письма героев (а их немного меньше – 7), и записи в дневнике Джиованни Колонны становятся практически ежедневными, что подчеркивает напряженность, насыщенность духовной жизни персонажей.

В то же время уединенность места пребывания и ограниченность круга общения как будто бы предвещают бессобытийность и спокойствие дальнейшего развития действия II части романа. И в самом деле, наиболее точно ощущение как будто бы «остановившейся» сельской жизни выражает Глафира Ивановна Перепелицына, приживалка в доме Пронских (письмо 15): «Сердечно радуюсь переезду в Петербург: мне, право, надоела ваша Полтавская губерния, а пуше знаменитое село ее превосходительства – Прелево! *Село Прелево – и зимою, куда, кажется, и ворон костей не заносит*, потому что соседи почти вовсе перестали к нам ездить! <...> К нам не ездят, а мы и подавно. <...> ...сиди себе с больною старушкой с утра до вечера, играй с нею в пикет, корми ее моську, перечитывай в сотый раз романы Вальтера Скотта и вечную “Федру” Расина, а для разнообразия, пожалуй, гадай хоть в карты или лей о святках олово... *Куда как весело!*» [558].

Юрий Пронский свое первое письмо из родового имени в Прелево начинает рассуждениями о деревенском быте, разительно отличающемся от светского образа жизни, «приятного во всех отношени-

¹⁷ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 398.

ях» (письмо 12): «Если кто провел несколько лет в полуденных краях, где не знают ни снегу, ни морозов, тому при возвращении в наше ледяное отечество непременно должно прожить хоть первую зиму в Москве или Петербурге. В столичных гостиных, так же как в Италии, зимы не замечают. <...> ... конечно, было бы приятнее переждать стужу то в ложе Михайловского театра, то где-нибудь на балу ... чем в нашей милой Малороссии, которая вовсе не рай земной, особенно “в последних числах декабря”. Здесь у меня перед окнами тянется необозримая снеговая степь; в так называемом саду торчат сухие остовы черешен и яблонь; суметы в полдерево; вороны каркают по кровлям; по полю пляшет вьюга» [546].

Нам представляется важным тот факт, что приведенный отрывок включает неточную цитату из поэмы А.С. Пушкина «Граф Нулин» (1825) с последующим ее переложением (пересказом):

*В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)
В деревне скучно: грязь, ненастье,
Осенний ветер, мелкий снег
Да вой волков¹⁸ ...*

В цитате из письма Пронского используется лишь одна строка из «Графа Нулина», к тому же в искаженном виде. Но она моментально вызывает в памяти читателя целый «шлейф» ассоциаций, связанных с пушкинским текстом. Кюхельбекер подкрепляет эти ассоциации собственными приметами «презренной» деревенской «прозы». При этом в сознании читателя возникает образ сельской, провинциальной глуши, малороссийской (но такой похожей на русскую) деревни.

Для чего Кюхельбекеру понадобилось обращение к «Графу Нулину»? Вводя пушкинский текст в свой романский дискурс, Кюхельбекер намеренно акцентирует на этом читательское внимание, выделяя слова кавычками – как «чужое слово» в составе «собственного» слова героя. Значит, заимствование далеко не случайно. Для того чтобы понять значение и, следовательно, роль текста-первоисточника, вспомним: говоря о первом этапе пушкинского реализма, исследователи называют его отличительной особенностью, проявившейся в поэме «Граф Нулин», стремление к эстетическому освоению обыкновенного. Отсюда нарочитая подчеркнутость обычности, заурядности обстанов-

¹⁸ Пушкин А.С. Граф Нулин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1949. Т. 4. С. 237. Курсив наш. – Е.Ш.

ки, событий, героев¹⁹. Ю.М. Лотман, например, рассматривая разные варианты употребления Пушкиным слова «проза», пишет: «Пушкин, с одной стороны, иронически использует выражение поэт XVIII в., считавших прозу низменным жанром, а с другой – отстаивает право литературы на изображение жизни в любых ее проявлениях, включая и наиболее обыденные»²⁰.

Следует заметить, что ранее Кюхельбекер в своем творчестве уже использовал данный пушкинский текст, предуготовляющий атмосферу всеобщего уныния и намекающий на мелочность («от нечего делать») совершающихся поступков. Так, в «Русском Декамероне 1831-го года» описание основного действия повествователь предваряет пространным рассуждением о причинах, побудивших героев заняться чтением, когда «все остальные средства борьбы с бездельем им надоели»:

«В последних числах сентября

В деревне скучно! –

сказал много читаемый ныне стихотворец, в сочинения коего заглядывал и я ... Впрочем, должно признаться, что стихотворец сей говорит иногда правду и даже правду горькую. По крайней мере в приведенной мною, хотя и не слишком витиевато изложенной, апофегеме я совершенно согласен с ним. <...> А если сие справедливо, читатели, что скажем о последних числах октября, ноября, декабря? <...> Что ... делать? Чем спастись от скуки, болезни хоть и менее убийственной, нежели холера, но все-таки тягостной?»²¹.

Неужели Кюхельбекер и в «Последнем Колонне» использует пушкинский текст для сгущения атмосферы «тягостной» скуки, толкающей героев на бессмысленные и смешные по своей сути поступки, как это было в «Графе Нулине»? Вероятно, все-таки нет. Отсылка к Пушкину в романе Кюхельбекера, напротив, создает эффект «обманутых ожиданий», когда, казалось бы, тихая, размеренная жизнь, не предвещающая ничего, кроме неизбежной «скуки», обыденности, неожиданно оборачивается действием, насыщенном трагическими собы-

¹⁹ См. об этом, напр.: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина : в 2 т. М.: Худож. лит., 1950. Т. 1. С. 219-222; *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Наука, 1967. С. 60-64; *Макогоненко Г.П.* Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы. (1830-1833). Л.: Худож. лит., 1974. С. 40-49 и др.

²⁰ *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л.: Просвещение, 1983. С. 215. См. также: *Сидяков Л.С.* Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия») // Пушкин и его современники: ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. Псков, 1970. Т. 434. С. 186-214.

²¹ *Кюхельбекер В.К.* Русский Декамерон 1831-го года // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 504-505.

тиями. Несомненно, использованный прием усиливает потрясение, которое испытывает читатель, не ожидающий подобной («ужасной», по признанию самого Кюхельбекера) развязки. В то же время акцентуация внимания читателя на семантически ярком «заимствовании» из поэмы Пушкина «Граф Нулин» в очередной раз указывает на объективную невозможность для человека незаурядного проявить себя, приложить силы духовные «с пользой для дела», что еще острее (яснее) обнаруживается в этом подчеркнуто заурядном бытовом укладе деревенской жизни. Противоречие между «глубокостью натуры» и «жалостностью действий» (В.Г. Белинский) чревато трагическими последствиями: Колонна, «мечтавший вписать страницу в мировую историю», впишет «лишь очередной эпизод в петербургскую уголовную хронику», что, по справедливому замечанию Е.М. Пульхритудовой, невольно заставляет нас вспомнить «Героя нашего времени»²²: «...гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума...» [294].

С того момента, когда Джиованни Колонна «заболевает» любовью, для него останавливается время, исчезает пространство, о чем свидетельствует отсутствие в его письмах обозначений даты написания и места пребывания: письмо 10 – «Отрывок черновой, найденный в бумагах Колонны без обозначения числа, когда писан» [543]; письмо 11 – «такой же отрывок, как предыдущий» [545]. В то время как другие герои продолжают существовать в «реальном» времени и пространстве, Колонна погружается в себя, в свои чувства, переживания – начинается внутреннее движение сюжета: действие теперь развивается в его душе, в его сознании. Так, с помощью пространственно-временного обозначения (сначала его наличия, а потом отсутствия) автор концентрирует читательское внимание на принципиально значимом для него (автора) смещении акцента с действия внешнего на внутреннее. Когда же герой начинает осознавать пагубную силу завладевшей им страсти, ведущей к безумию, время для него, наоборот, в высшей степени «сгущается», уплотняется: записи в дневнике Джиованни Колонны становятся практически ежедневными («Первая выписка» – 20, 21, 26 – 28 декабря, 1 января; «Вторая выписка» – подряд с 20 по 29 января). Словно стремительностью своей время торопит, подталкивает героя к принятию решения, не давая ему возможности «здравому», «с пронизательностью и глубокомыслием» совершить «свободный» выбор: «To be, ... to be or not to be?» – «Not to be, не так ли ...?» [567, 568].

²² Пульхритудова Е.М. «Лермонтовский элемент» в романе В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна» // Филологические науки. 1960. № 2. С. 135.

Фабульное время «реального» бытия героев имеет важную, с нашей точки зрения, примету, помогающую углубить и расширить понимание образа главного героя: «Теперь у русских святки, – пишет Колонна, – все в доме и селе гадают, льют воск и олово, подслушивают у окошек, кормят петуха счетными зернами...»²³ [553].

Как известно, Святки, или святые дни, – 12 дней после Рождества Христова (с 26 декабря по 6 января по старому стилю) – праздник христианский. Однако в силу специфики развития русского народного сознания к нему «примешалось немало унаследованного от самых древнейших (языческих) времен: у славян с давних пор существовал во время Святки *обычай рядиться, надевать личины* («окруты», «Скураты»), производить гадания (на бобах, литьем олова, на прутиках, подслушиванием и т.д.), устраивать катания и пляски, возжигать огни и т.д.»²⁴.

Для героя-итальянца, чужеземца, носителя иного менталитета, чувствующего с малороссами некое сродство духа, знакомство с народными традициями, безусловно, не проходит даром. С точки зрения Церкви, «освобождение в святочные дни от твердых христианских канонов, раскрепощение и отдохновение души, истомленной шумом суеты, нередко оканчивается для нее (души) великим вредом»²⁵. Не случайно именно в Святки Колонне впервые являются преступные мысли: «Есть минуты, в которые жалею, что в роще Эгерии я застрелил того разбойника...» [553]. Герой словно «примеряет роль» («личину»), предложенную ему Настей («Соловейко») или явившуюся в «страшном сне» (братоубийца Ричард III – Каин).

Так, «художественно-зримое время», давая «существенную почву для показа-изображения события»²⁶, способствует интенсификации внутреннего действия. Что вовсе не означает, однако, что происходит «обеднение», сужение художественного мира произве-

²³ Ср. у Жуковского в «Светлане» (1808-1812):

Раз в крещенский вечерок

Девушки гадали ...

.....

Снег пололи; под окном

Слушали; кормили

Счетным курицу зерном;

Ярый воск топили...

(Жуковский В. А. Светлана // Жуковский В. А. Соч. : в 3 т. М. : Худож. лит., 1980.

Т. 2: Баллады. Поэмы. Повести в стихах. С. 17).

²⁴ Панкеев И. Русские праздники. М. : Яуза, 1998. С. 37.

²⁵ Там же. С. 39.

²⁶ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 399.

дения Кюхельбекера (II части «Последнего Колонны» – по сравнению с I).

Особую смысловую насыщенность художественный мир романа приобретает благодаря творчеству Колонны.

Рассказ Пронского о посещении им Академии искусств (I часть) дает возможность автору ввести в роман иной, отличный от реального, план художественного пространства – мир искусства, который способствует не только созданию в целом очень насыщенного в культурном плане образа мира, но и более глубокому раскрытию образа главного героя. Последнее достигается, прежде всего, благодаря описанию собственных картин Колонны: «Риэнзи перед смертью» в первой части романа (письмо 2), «Каин убивает Авеля»²⁷ – во второй (письмо 15). Получается, что картины как бы обрамляют романное действие (возникает своего рода эффект кольцевой композиции), предвывая судьбоносную встречу Пронского с Колонной (I часть) и подытоживая исход нравственных терзаний главного героя (II часть).

Юрий Пронский, потрясенный «чудным созданием высокого, заброшенного таланта» [522], стремится передать «точное, верное понятие» о первой картине Колонны²⁸ своему другу Владимиру Горичу, подробно и основательно толкуя увиденное: «Сцена у подножия Капитолия. Народ, возмущенный дворянами, восстал на трибуна; тысячи рук было вооружились, тысячи голов только что проклинали того, перед кем за час еще благоговели, кого за день еще перевозносили над величайшими мужами древности. Но первый удар еще не нанесен; нанести его никто не дерзает. Риэнзи пользуется минутою недоумения, начинает говорить – и мечи, копыя, камни выпадают из рук свирепой черни. Его правая рука указывает на Капитолий, левою он обнажает свою грудь; чело спокойно, величественно. И что же? здесь юноша бросается к ногам воскресителя Рима; там другой обеими ру-

²⁷ Следует заметить, что сам Колонна не дает своей незавершенной работе названия. Можно говорить только о библейском сюжете картины, условно обозначив его словами Глафиры Петровны Перепелицыной «Каин убивает Авеля».

²⁸ В «Путешествии» (1821) В.К. Кюхельбекер, описывая сокровища Дрезденской галереи, задается вопросом: «Как описать картину так ясно, чтобы другой о ней получил точное, верное понятие? Как притом избежать скуки и единообразия? На словах какое-нибудь главное отличие одной картины от другой нередко кажется слабым оттенком, чертою неприметною. <...> Передо мною Рафаэль, Корреджио, Тициан, Корраччи, Гвидо, Рубенс, Ван-Дейк: могу ли думать, что мое воображение достигнет до их творческой фантазии, могу ли надеяться, что слово сравнится с их волшебною кистью?»

По крайней мере расскажу вам, друзья, чувства, которые вам передать не в силах, те чувства, которые составляли мое наслаждение и на время сближали меня с гениями, поэтами живописи» (*Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 17-18*).

ками покрывает лицо, в отчаянии, что мог быть игральщиком властолюбивых патрициев. Далее несколько зверских лиц совершенно в роде Сальваторовых, в самых фантастических лохмотьях: они спешат удалиться, чтоб не заплатить жизнью за неистовство, в которое вовлекли народ и которое не удалось им увенчать убийством. Трое престарелых вельмож в великолепной одежде 14-го века, бледные с ужаса и гнева, смотрят на толпу, готовую или разойтись, или напасть на них же, зачинщиков бунта. Трибун настоящий антик: он в белой мантии, которой роскошные складки напоминают древнюю тогу, а чистый простой цвет резко противоположен яркости красок, какими пестрятся одежды всех прочих. Он торжествует. Но – позади победителя стоит его черный ангел, рыцарь с опущенным забралом, в вороненых доспехах, росту исполинского; булат его поднят: миг – и не станет Риэнзи» [523].

Постараемся понять, каково значение в художественном мире романа полотна, «содержание, ...выразительность, изобретение, отделка, таинственное освещение» которого, по признанию Пронского, заставили его «на время ... все забыть» [523].

По мнению Е.М. Пульхритудовой, эта картина играет как бы «роль заставки», создающей в романе Кюхельбекера определенный социально-политический подтекст: «Участь, постигшая ... Риенци, непосредственно сопоставлялась Кюхельбекером с исторической трагедией, пережитой декабристами, далекими и от народа, и от своего класса»²⁹. Так, посредством исторической аналогии, по мысли исследовательницы, в роман Кюхельбекера вводится «ощущение гнетущей атмосферы общественной жизни 30-х годов». Потому, считает Е.М. Пульхритудова, «исключительность судьбы Колонны, постигшей его печальной участи отнюдь не подчеркивается, так как это, в известной степени, результат состояния той среды, в которой приходится существовать герою романа»³⁰.

Нам представляется несколько ограниченным и не совсем точным подобное «прочтение» картины «Риэнзи перед смертью». Как известно, творчество истинного художника есть отражение его внутренней сущности, рожденное в душе и воплощенное в образах видение мироздания. Следовательно, и в художественном мире романа (особенно эпистолярного) сотворенная героем картина будет выполнять гораздо более сложную функцию, которая в «Последнем Колонне» никак не

²⁹ Пульхритудова Е.М. «Лермонтовский элемент» в романе В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна». С. 129.

³⁰ Там же.

сводится к «роли заставки», способствующей созданию «гнетущей атмосферы» эпохи.

Характерно, что сюжетом своей картины герой Кюхельбекера избрал именно гибель Риэнзи. Итальянский политический деятель, возглавлявший Римскую республику, убежденный сторонник народовластия и враг феодалов, гуманист, друг Петрарки, погибший жертвой стихийного народного восстания, Риенцо ди Кола (1313-1354) – фигура в истории Рима противоречивая и трагическая³¹. Образ Риэнзи заинтересовал Кюхельбекера еще в 20-е годы XIX века, что находит отражение в его «Европейских письмах»: «Злополучный друг Петрарки, смелый Риэнзи! – вся Европа под свинцовым скипетром ужасного Иннокентия. Ты в Риме, в средоточии, в сердце рабства и уничтожения, один *восстаешь, мечтаешь, говоришь* о Катонах и Туллиях людям, трепетавшим перед камилавкой, преклонявшим колена перед рясою. О чудо! *Твой дух переходит в них...*»³². Именно избранность, исключительность личности, творческой истории, ощущаемые Кюхельбекером-романтиком как основополагающие черты «последнего римского трибуна», позволяют соотнести Колонну (с присущим ему болезненно-острым осознанием своего «предназначенья высокого») с персонажем его картины

Для героя, представляющего в первой части романа как личность необыкновенная, обладающая огромной внутренней силой, наделенная неограниченными возможностями, живущая богатой, насыщенной душевной жизнью, творчество становится единственно возможным видом духовной деятельности. Именно в искусстве Колонна воплощает свое представление об «идеальном» предназначении, к которому и сам он стремится всей душой. В то же время картина с сюжетом из XIV века создает в художественном мире романа своеобразную историческую перспективу, раздвигая тесные временные границы 30-х годов XIX века, соотнося их тем самым с великими событиями прошлого.

С другой стороны, будучи художником, выставляющимся в Академии, Колонна оказывается вписанным в один ряд с такими великими именами, как Рафаэль, Корреджио, приобщаясь тем самым к «высокому» искусству. Однако и в сознании «публики Рима», и в сознании действующих лиц романа дар Колонны сопрягается, в первую очередь, с образом Сальватора Розы (что, как нам представляется, далеко не случайно, принципиально важно при разговоре о творчестве Колонны,

³¹ См. об этом: *История Европы: Эпоха Возрождения* / И.А. Алябьева, А.Н. Бадак, И.Е. Войнич, Н.М. Волчек и др. Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2000. С. 28-29.

³² *Кюхельбекер В.К. Европейские письма*. С. 310.

отражающем скрытые, непроявленные пока еще грани его натуры). Например, «синьоры профессоре» из Академии искусств, по горькому замечанию самого Колонны, «хладнокровно» признали его художником «не из дурных подражателей Сальватора» [527]. Пронский, в восприятии которого и дается толкование картины, также ощущает связь, сродство основных сущностных черт творчества обоих художников: «При первом взгляде на это чудное создание высокого, заброшенного таланта меня поразило удивление. Сначала подумал я, что гляжу на одно из лучших творений Сальватора Розы. Рассматриваю, сравниваю с тем, что осталось у меня в памяти из картин неаполитанца: нет! художник не просто счастливый подражатель Сальватору – он его соперник, свободный, самостоятельный. Приемы, правда, почти те же, но рисовка точнее, идеала и чистоты более, и более того, что и гению не всегда дается, что только тогда покоряется фантазии, когда с нею сопряжено и сердце великое» [522-523]. Почему именно Сальватор Роза становится «вожатым» Колонны в мире искусства, какой смысл автор романа вкладывает в это сравнение, неоднократно акцентируя на нем наше внимание?

Сальватор Роза – итальянский художник XVII века (1615-1673), гравер, поэт, актер и музыкант, личность, как видно, разносторонняя и многогранная, по замечанию историков искусства, имел независимый и пылкий нрав³³. Основными предметами изображения художника становились, чаще всего, солдаты и отшельники, рыбаки и разбойники, люди, не ладившие с законом, сумрачные пейзажи с видами диких, порою фантастических местностей. Картины Розы отличают резкие светотеневые контрасты, свободная и смелая живописная манера, мрачный, буровато-свинцовый колорит, бурная эмоциональность (экспрессивность) образов³⁴. Вероятно, именно в силу «ярко выраженного романтического характера искусства Розы» творчество его было очень популярно не только среди современников, любителей живописи XVIII века, но и романтиков XIX века, считавших художника «одним из своих предшественников»³⁵.

³³ См. об этом: Чернецова Е.М. Искусство: словарь-справочник. М. : Библиотека Ильи Резника, 2002. С. 418.

³⁴ См.: Популярная художественная энциклопедия. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство : в 2 кн. / гл. ред. В.М. Полевой. М. : Большая Российская энциклопедия, 1999. Кн. II. (М-Я). С. 182; Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: краткая художественная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. Б.В. Иогансон. М. : Сов. энциклопедия, 1965. Т. 2. С. 272-273.

³⁵ Чернецова Е.М. Искусство: словарь-справочник. С. 418.

Таким образом, сходство творческих манер (похожесть) обусловлены не подражанием, а родственностью натур. Независимый, может быть, даже необузданный нрав, пылкий темперамент, эмоциональность свойственны и Сальватору Розе и Джиованни Колонне. Такой тип характера может предопределить человека как к высокому героическому подвигу, так и к страшному злодеянию. Именно эта внутренняя противоречивость личности Колонны и отражается в его картине. С одной стороны, в ней запечатлены, по выражению Пронского, «идеал, чистота и ... сердце великое», «возвышенные порывы» души художника – Колонны (прежде – в образе Риэнзи – «воскресителя Рима», «трибуна» со «спокойным величественным челом»), с другой – темное, скрытое начало в натуре героя, еще неясное, может быть, ему самому («несколько *зверских лиц* совершенно в роде Сальваторовых, в самых фантастических лохмотьях», подстрекавших *«свирепую чернь»* к *«убийству»*, «трое престарелых вельмож», *«бледные с ужаса и гнева»* – «зачинщики бунта»). В основе композиции картины и ее цветовой гаммы не случайно лежит принцип резкого контраста (*«чистый простой цвет»* одежды Риэнзи *«резко противоположен яркости красок, какими пестрятся одежды всех прочих»*; *«белая мантия»* «трибуна», «роскошные складки» которой «напоминают древнюю тогу», – и *«черный ангел»* за его спиной: «миг – и не станет Риэнзи»). «Высокий» замысел картины сопрягается с «сальваторовым» его исполнением. Мы еще ничего не знаем о Колонне, но благодаря введению в романное повествование описания его картины уже в I части возникает ощущение тревожности, которое держит в напряжении читателя, наполняясь неким зловещим смыслом, обретающим ясность только во II части.

Пугающую, настораживающую суть творчества Колонны невольно выразил слуга Пронского, Victor, в понимании которого все назначение искусства заключается в «ублажении взгляда»: «У него [ms-г Шаронь – Е.Ш.] их [картин – Е.Ш.] довольно, но по большей части только начатые; а везде в них *резня*; ни одного женского личика; *все какие-то бородачи, в широких епанчах, с растрепанными волосами; кинжалы, топоры, копь...*». Неискушенный в искусстве Victor, вряд ли вообще имеющий хоть какое-то представление о Сальваторе Розе, точно уловил, тем не менее, «сальваторовское» начало в картинах Колонны. Именно на основании впечатления, полученного от просмотра набросков Колонны, Victor делает неожиданное, ужасное в своей основе предположение о способности Колонны к хладнокровному убийству: «Сужу по его картинам» [526].

Следует сказать, что страшный потенциал (подчеркнутый случайным, как может показаться на первый взгляд, соотношением творче-

ских манер Колонны и Розы), который интуитивно угадывает в картинах «m-г Шаронь» Victor, раскрывается только во второй части романа, когда герой преступает нравственную черту.

В то же время картина Колонны «Риэнзи перед смертью», как уже отмечалось, – материальное воплощение мечты героя о высоком священном предназначении человека: только в служении высокому идеалу, в бескорыстном самопожертвовании возможно приобщение к истинному «бессмертию».

Существенную трансформацию претерпевают неоспоримый талант Колонны-художника, воспетый Пронским, и, соответственно, само его творчество во II части романа. «Зачатки» «темной страсти» героя, ранее, на уровне подтекста, лишь намеченные Кюхельбекером, теперь обретают ясность и полноту. Творчество Колонны в полной мере отражает «двойную жизнь» «безумца», которую он начинает вести. Где заканчивается реальность и начинается мир причудливых фантазий? Вторая картина Колонны «Смерть Авеля»³⁶ становится отражением движения героя от веры в «святость чести» к «совершенному бешенству» и «ножу убийцы».

Какова роль данной картины в художественном пространстве романа? Для чего в мир прекрасного (изящного искусства), каким на протяжении всей I части представляется нам художественное творчество, грубо вторгается ужас жестокой сцены братоубийства?

Глафира Ивановна Перепелицына (в восприятии которой дается картина), пересмотревшая «от любопытства» «с полдюжины эскизов»³⁷ Колонны и потрясенная их зловещим смыслом, досконально, в деталях описывает «эти начерки»: «Везде одно и то же с небольшими только переменами: Каин убивает Авеля; Каин, как две капли воды, сам m-г Колонна, а Авель, Авель, та раувге cousine³⁸, Авель – кто бы вы подумали? – наш Пронский, наш добрый, милый, единственный Юрий! Сцена на горе: облака тумана поднимаются из пропасти и опоясывают гору; в этих облаках или, лучше сказать, вместо их – какие-то чудовищные хари. Из них одна как раз похожа на того серого человека, о котором при вас, помните, в Николин день вечером рассказывал Юрий и которого причудливый профиль тут же на карточке начеркнул нам Колонна. Другая образина еще ужаснее: и сатану я не в

³⁶ «Смерть Авеля» – название, данное картине героем романа Матвеем Матвеевичем Сковродой.

³⁷ «Полдюжины эскизов», безусловно, свидетельствуют о том, что Колонна долго и напряженно работал над картиной.

³⁸ В пер. с франц.: Моя бедная кузина.

силах вообразить себе страшнее и отвратительнее. Серый будто бы указывает ему на Каина; демон протягивает к братоубийце руку длинную, костлявую и, кажется, хочет стащить его с утеса. На одном лоскутке по другую сторону носится чуть-чуть видная фигура какого-то арфиста: арфист закрывает себе лицо рукою и, по-видимому, плачет. На другом эскизе видно что-то очень похожее на старого капуцина, а с ним призрак прекрасного юноши: оба они, сдается, хотят схватить Каина за поднятую уже с палицей руку. На третьем, между прочим, тень римского, кажется, полководца в лавровом венке, в латах, с жезлом консульским. Слова: *somno orribil, somno di inferno*³⁹ – несколько раз написаны на полях, а на втором еще что-то, но зачеркнуто» [559-560].

Глафира Ивановна Перепелицына, как уже отмечалось, видит в картине, прежде всего, «злодейский умысел итальянца насчет Пронского»: недаром Колонна, в ее понимании, «земляк всех тех мрачных злодеев, которые, *ma chere*, в нашей молодости нас так пугали в страшных романах...» [560]. Столь поразившее ее портретное сходство интуитивно вызывает у «маиорской дочери» ощущение угрожающей опасности, исходящей от Колонны, чем она и спешит поделиться (правда, без ведома семейства Пронских) с *cousine* и ее мужем.

Между тем Матвей Матвеевич Скворода, человек, в представлении Глафиры Ивановны, наделенный определенными полномочиями («даром что титулярный советник, – делец... каких немного», «скажет о том губернатору, который, я уверена, доведет все до сведения правительства, а там уж примут надлежащие меры...»), мнением которого она, видимо, более всего дорожит, в ответном послании стремится развеять ее «опасения», «убедить в несправедливости подозрений»: «Вы, без сомнения, насчет господина живописца Колонны ошибаетесь. <...> А что до картины: *Смерть Авеля*, то это одна игра воображения. <...> Обожаемой им [Колонной – Е.Ш.] красавицы мы за ним не знаем, да и трудно вообразить, чтобы была таковая у человека, совершенно посвятившего себя ... искусству ... Пронский посему должен быть самое главное, а если судить по угрюмому нраву и нелюдимости живописца, может быть, единственное существо, к которому Колонна привязан. Ничего нет мудреного, что именно потому и написал он ветхозаветного мученика похожим на Юрия Львовича. Так легко стать может, что самого себя изобразил в лице своего Каина потому только, что в тайне собственного гордого сердца самому себе шепчет: “От Пронского отстою, как Каин от Авеля”» [561, 563]. Несмотря на несколько ограни-

³⁹ В пер. с итал.: Сон страшный, сон адский.

ченное (по незнанию) понимание встревожившей г-жу Перепелицыну проблемы, Сковрода, тем не менее, о содержании картины судит, на удивление, весьма пронизательно: «Вдобавок по побочным фигурам видно, что *все это аллегория, хотя несколько и темная*: напр., демон и страшный призрак с ним рядом изображают, кажется, растерзанную угрызениями совести Колонны, римский воин в лавровом венке – его честолюбие, арфист – любовь к изящным искусствам, юноша и капуцин – добрые начала, которые борются в нем с дурными наклонностями и которых не вовсе же лишен человек и самый порочный и пр.» [563].

Титулярный советник, «чуждый, по собственному признанию, искусству», но, тем не менее, как ему кажется, сведущий, поскольку любит «в свободное от службы время» («особенно после хорошего обеда») «заглядывать в современные ... издания», интуитивно угадывает роли, которые в судьбе Колонны выпадает играть персонажам картины.

Картина словно повторение, «призрачный двойник» реального мира. В этом художественном воспроизведении действительности находит отражение восприятие Колонной всего происходящего. Возможно, поэтому все перечисленные персонажи легко узнаваемы: «Кайн» – Колонна, «Авель» – Пронский, «серый человек» – Агасвер-Грауманн, «арфист» – отец Джиованни Лонна, «капуцин» – Фра Паоло, «призрак прекрасного юноши» – Филиппо Малатеста, «тень римского полководца» – великий предок Колонны Сципион Африканский⁴⁰. То есть тот мир, что Колонна создает на «александрийской бумаге», есть овеществленное выражение переживаемой художником внутренней драмы, наиболее вероятное разрешение душевного конфликта, борьбы, исход которой герой уже предвидит. В этом мире «причудливых фантазий» художника словно пробуются, испытываются различные варианты жизненного выбора, одному из которых (вари-

⁴⁰ Несколько иначе трактует образы А.В. Щеглов. Отмечая, что в картине, написанной «уже находящимся на грани безумия художником», сводятся воедино основные темы и мотивы романа, исследователь поясняет: «Серый человек (Грауманн – Агасфер) и призрак символизируют темное и светлое начала души Колонны: стихию “убийственных предчувствий и темных ужасов” и мир искусства, позволяющий итальянскому художнику быть “жрецом красоты вечной” ... “призрак прекрасного юноши” не кто иной, как сам Колонна до роковой встречи с Надинькой» (*Щеглов А.В.* «Голос» Шекспира в романе В.К. Кюхельбекера // *Русская литература. 2004. № 2. С. 157*). Однако сам Колонна придает свои черты Кайну (именно это сходство поражает и пугает Глафиру Ивановну Перепелицыну), а «призрак» на его картине проявляет удивительное единодушие в действиях с «капуцином» («оба они ... хотя схватить Кайна за поднятую уже с палицей руку»), что вряд ли можно сказать о Джиованни Колонне.

ант Каина) он так долго противился. Не случайно теперь, когда выбор совершен («Все кончено...», «... скучная история давно уже кончилась»), Колонна впервые сам уподобляет себя Каину, что соответствует аналогии (параллели), столь настойчиво проводимой автором романа на уровне подтекста (Агасвер – Каин – Колонна, Ричард III – Каин – Колонна). Придавая библейским персонажам характерные черты реальных людей («Каин как две капли воды сам m-г Колонна, а Авель ... – Пронский»), Колонна, тем самым, кладет конец мучительным сомнениям и колебаниям.

Пусть братоубийство еще не произошло, но ничто и никто не в состоянии остановить «поднятую уже с палицей руку», как невозможно помешать «черному ангелу» («булат его поднят»), стоящему позади Риэнзи.

С другой стороны, исторический и библейский контексты в художественном мире, сотворенном Колонной, выводят актуальнейший философский вопрос времени (30-х годов XIX в.) – соотношение предопределения и свободы воли личности – на вневременной уровень вечных проблем бытия. Если смерть Риэнзи предстает как роковая неизбежность, фатум, игрищем которых является «свирепая чернь», всегда готовая к «бунту» (I часть романа), то в «Смерти Авеля» вершителем судьбы становится человек – Каин, с которым напрямую соотносит себя Колонна (II часть). Следовательно, главный герой приходит к выводу, что жизнь человека определяется не роком (судьбой), а его личной свободной волей. Так, автор романа подводит к мысли о сознательности выбора «между добром и злом», сделанного Колонной, о его обусловленности, в конечном счете, не пророчеством Агасвера-Грауманна, который первым увидел «печать Каина» на его лице, а характером самого героя, не сумевшего усмирить свои разрушительные страсти. А значит – об ответственности личности за свой свободно совершенный выбор.

Как видим, во II части несколько не утрачивается двуплановость как характерная черта образа мира в романе. Обращение Колонны-художника к историческому и библейскому сюжетам, размыкает и время, и пространство. Характерно, что именно в картине «Смерть Авеля» временной поток перестает быть дискретным, разорванным, совмещая, сплавливая в единое целое далеко отстоящие друг от друга эпохи: библейская Вечность, история Древнего Рима, современность.

Итак, как мы увидели, художественный образ мира в романе «Последний Колонна» формируется не только его пространственно-временной организацией, но и богатым ассоциативным фоном. Знаки и символы культуры, библейский контекст и подтекст способствуют

раскрытию сложного, противоречивого характера героя.

Образ мира, каким он предстает во II части романа, характеризуется (в отличие от I части) кажущейся неподвижностью, отсутствием видимой событийности действия. Однако о его статичности говорить не приходится, так как остановка внешнего движения восполняется стремительностью, напряженностью развития внутреннего конфликта. В I части «Последнего Колонны» основным центром сюжетных событий романа являются пространственные перемещения героев (дорога из Ниццы в Петербург и далее – в Малороссию), что способствует созданию образа Колонны, который в тех или иных ситуациях освещается с разных сторон – извне (в письмах персонажей) и изнутри (в собственных письмах героя). Во II части ведущее начало в хронотопе, безусловно, отведено «эмоционально-ценностной категории времени» (М.М. Бахтин), «сгущение» которого служит более глубокому проникновению в духовный мир героя, интенсификации постижения его внутренней драмы.